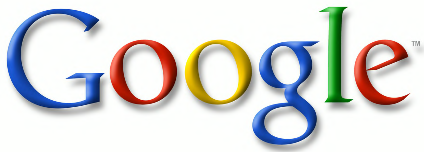



VE RI
TAS

Cours d'Histoire de la Sculpture du Moyen Age et de la Renaissance

A L'ÉCOLE NATIONALE DU LOUVRE

LES ORIGINES

DE

LA RENAISSANCE

EN FRANCE

AU XIVᴱ & AU XVᴱ SIÈCLE

LEÇON D'OUVERTURE DU 2 FÉVRIER 1887

Par LOUIS COURAJOD

CONSERVATEUR ADJOINT DES MUSÉES NATIONAUX

PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

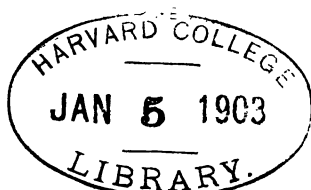
PARIS

HONORÉ CHAMPION, LIBRAIRE

9, quai Voltaire

—

1888


HARVARD COLLEGE
JAN 5 1903
LIBRARY.

LES ORIGINES DE LA RENAISSANCE

EN FRANCE

AU XIVE & AU XVE SIÈCLE



MESSIEURS,

La sculpture française, notre art national par excellence, a brillé principalement à deux grandes époques, au moyen âge et à la Renaissance. Pendant la première de ces périodes, elle atteignit un épanouissement prodigieux et fut supérieure à toutes les écoles rivales de l'Occident. Longtemps méconnue, la suprématie de notre statuaire des XIIe et XIIIe siècles est aujourd'hui universellement proclamée. La réhabilitation est complète, et si l'histoire de cet art est encore à écrire dans certains détails, si l'harmonieux enchaînement de ses annales n'a pas été déroulé dans un livre définitif, au moins son existence n'est plus contestée. Mais il n'en est pas de même de la période si curieuse qui succéda après le XIIIe siècle à la manifestation la plus élevée de l'art du moyen âge.

La Renaissance, que dans les opinions courantes on

fait, bien à tort, commencer au XVI[e] siècle, n'est pas seulement mal interprétée dans ses principaux caractères, dans son essence, dans ses sentiments, dans ses dernières manifestations. On peut dire que ses origines sont encore plongées dans la plus profonde obscurité. Les liens qui la rattachent au moyen âge n'ont jamais été l'objet de l'attention soutenue des historiens, ni de l'analyse des philosophes, ni de l'examen consciencieux et positif des archéologues. Dans l'état actuel de nos connaissances, un abîme infranchissable paraît, au point de vue des doctrines, séparer deux époques qui se touchent dans l'ordre des temps. C'est à faire disparaître cette regrettable lacune de notre enseignement que je consacrerai les premières séries de leçons que la confiance de M. le directeur des Musées nationaux et de l'Ecole du Louvre m'a appelé à professer ici.

Si je ne commence pas par le commencement un cours institué pour créer en France un enseignement supérieur de l'histoire de la sculpture moderne, en un mot, si je n'entre pas en matière par l'étude des temps mérovingiens, ne m'accusez pas de manquer de logique. Je cours tout d'abord vers la besogne la plus pressée. En effet, si, obéissant à la méthode réclamée pour l'exécution de tout parfait manuel, j'adoptais un ordre chronologique absolu et continu, je laisserais pendant plusieurs années encore s'épaissir les ténèbres qui nous dérobent la connaissance de certaines époques bien plus importantes et bien plus intéressantes que celle du début. Ce n'est pas, d'ailleurs, en vue d'un enseignement immédiatement et directement transmissible au grand public

qu'a été fondée l'Ecole du Louvre. Elle se propose avant tout la solution des grands problèmes historiques par l'interprétation des monuments et des documents conservés dans nos musées. Quand, dans la matière qui nous occupe, toutes les hautes questions, encore obscures, auront été éclaircies, nous reviendrons à l'exposé méthodique et à l'enchaînement logique de tous les faits principaux de l'histoire de l'art envisagés dans leur ensemble. L'heure alors sera venue de donner un résumé général et de commencer l'œuvre de vulgarisation dans un ordre didactique.

Je dois supposer que mes auditeurs ont au moins une notion sommaire de ce qu'était l'art français de la sculpture pendant la grande époque gothique, et du degré de développement qu'il avait atteint à la fin du XIII[e] siècle. C'est un point de départ qu'il importe de bien fixer pour l'esprit et pour les yeux. De fréquentes promenades au musée du Trocadéro, riche en monuments de cette époque, peuvent suffire à éclairer un visiteur attentif. J'invite tous ceux qui ne les connaîtraient pas encore à aller consacrer sur place de longues séances à l'examen des monuments du XIII[e] siècle. Ce sera un moyen de comprendre et de suivre en connaissance de cause les développements ultérieurs de l'art, tels qu'ils seront analysés et exposés dans nos conférences.

Je rappellerai seulement ici pour mémoire qu'au moment de disparaître et de faire place à l'art gothique, la sculpture romane s'était élevée très haut. Nous admirons au portail occidental de Chartres, à ceux du Mans, d'Angers, de Cahors, au musée de Toulouse, ce que le

style roman, parvenu à son apogée, a produit de plus remarquable, et nous pouvons constater, dans les mêmes édifices, quel fut l'état de notre école au milieu du XIIe siècle et à la fin de celui-ci. Pour expliquer la transition du style roman au style gothique, n'ayant pas à notre disposition un moulage de la belle porte du nord de la cathédrale de Bamberg, dont un côté est déjà gothique quand l'autre côté est resté encore roman, il nous est permis toutefois de suivre chez nous le progrès des idées en étudiant la vasque de Saint-Denis conservée à l'école des Beaux-Arts, et quelques têtes d'hommes provenant de la même basilique et récemment entrées au Louvre, ainsi que de nombreux chapiteaux et fragments sculptés tirés du même dépôt. Puis nous touchons à l'aurore de l'école gothique, à ce premier quart du XIIIe siècle, qui nous a donné des œuvres d'une incomparable beauté.

Paris nous montre le plus remarquable de tous les spécimens que nous puissions mettre en avant, le tympan de la porte de Notre-Dame représentant le couronnement de la Vierge. C'est l'heure la plus exquise de l'histoire de notre art gothique. Nous retrouvons successivement cet art dans quelques-unes de ses plus glorieuses étapes, à Chartres, à Reims, à Amiens, à Auxerre, à Saint-Denis, à la sainte Chapelle de Paris, etc. Nous n'oublierons pas le Childebert du musée du Louvre. Mais je m'arrête bien vite dans mes citations, car il faudrait rédiger un volume rien que pour effleurer le sujet. Ce sera un jour, pour nous, dans cette chaire, la matière de plusieurs années d'études. Je me bornerai donc en

ce moment à définir le caractère principal de l'art au déclin du XIIIe siècle. Ce qui domine toujours dans cet art fidèle jusqu'à la fin à ses origines, c'est le plus pur idéalisme.

Parti des sévères et rigoureuses données de l'art roman, comme l'art grec d'un Phidias échappé aux doctrines de l'école d'Egine, l'art gothique a parcouru, en cent trente ans environ, un cycle merveilleux. A peine débarrassé des règles austères et trop étroites de la discipline religieuse, il s'est subitement épanoui. Il a possédé immédiatement, sans effort, la souplesse, la vérité, la grâce, la noblesse, sans perdre la plus adorable naïveté. Il imite ingénument la nature, mais sans dépasser, dans l'exactitude de l'image, certaines limites, sans tomber jamais dans le réalisme. Jamais il ne copie sans interpréter la matière par l'esprit, sans transfigurer le réel par l'idéal. Contemplez les sculptures que je vous ai signalées ci-dessus ou leurs similaires, et relisez les pages émues et les gloses enthousiastes que Viollet-le-Duc a si justement consacrées à leur commentaire. Vous verrez cette admirable école se développer sans une faiblesse par un progrès logique et ininterrompu. Regardez-la s'avancer fièrement et d'un pas sûr dans la voie qu'elle s'était, dès les premiers jours, résolument ouverte. Vous constaterez enfin qu'elle est parvenue à un résultat définitif qui lui présageait un long avenir. Elle est encore dans tout son éclat au déclin du grand siècle de notre art national. Elle est toujours la reine indiscutée de l'Europe occidentale. Rien ne paraît la menacer dans son succès, la dissuader de sa méthode éprouvée, si ce n'est son propre épuise-

ment, résultat d'une longue production ; si ce n'est le danger de survivre à la haute organisation sociale dont elle avait traduit les nobles instincts, les grandes aspirations et les fortes croyances. Eh bien, cependant, ces deux événements redoutés, quoique invraisemblables, se produisirent bientôt. La sculpture française était arrivée à un sommet au delà duquel les progrès deviennent impossibles ou dangereux ; et, d'un autre côté, elle avait continué à parler une langue et à professer des doctrines qui étaient de moins en moins comprises des nouvelles générations.

Aux visées exclusivement morales, aux spéculations immatérielles, aux abstractions désintéressées, nous voyons se substituer peu à peu l'esprit d'observation, la curiosité passionnée de la nature, l'analyse sceptique des éléments et des propriétés de toutes choses. Très diminuée peut-être dans les proportions normales et les qualités morales de sa conscience, affamée de luxe, de richesses et de plaisirs, tenant compte du fait autant que du droit, plus éprise de procédure que de justice, la société du XIVe siècle allait créer un art à sa taille, puiser à d'autres sources d'émotions et demander à de nouvelles provinces les artistes d'un tempérament moins contemplatif qu'elle chargerait de traduire pour elle, dans la pierre, des pensées moins hautes et de palpables réalités.

Dans nos regrets rétrospectifs, consolons-nous, toutefois, de ce déplacement des influences directrices dont, en matière d'art, la France du centre et les provinces voisines de l'Ile-de-France avaient été jusqu'à présent le

pivot. L'art, dans les nouvelles destinées que l'histoire lui assigne, demeure encore susceptible, nous le verrons bien, d'un développement remarquable, et, grâce à l'esprit d'examen auquel il se prête et qui apparaît pour la première fois dans le monde du moyen âge, l'avenir des sciences modernes se trouve désormais assuré.

I.

Dès le commencement du XIVe siècle nous montrerons plusieurs artistes déjà renommés, Flamands pour la plupart, travaillant à Paris, mais sans que leur style diffère encore du courant d'art général, courant qui est toujours celui du XIIIe siècle, celui de la grande école gothique. Nous placerons sous vos yeux quelques-uns de leurs ouvrages. Nous essaierons de reconstituer pour vous le quartier qu'ils habitaient, et l'emplacement des maisons qu'ils y possédaient. Vous les verrez, installés définitivement dans le centre brillant qui les a séduits et expédiant à la province, dont ils sont originaires, les produits de leur travail. Car les hommes et les choses se déplaçaient beaucoup plus qu'on ne le croit au moyen âge. Certains seigneurs des provinces du nord employaient de préférence les artistes de leurs domaines, mais c'est quelquefois à Paris qu'ils venaient faire leurs commandes, et c'est de Paris que les ouvrages terminés leur étaient adressés. Paris, comme nous le démontrerons, jouait déjà dans une certaine mesure le rôle qu'il n'a point cessé de remplir dans notre pays. Il attirait les artistes et leur imposait une manière et une allure de

travail particulières. Au commencement du XIVe siècle, c'étaient encore celles du siècle précédent.

Cinquante ans plus tard, la physionomie de l'art à Paris et dans la France du Nord est bien changée. L'esthétique et la mode ne sont pas restées exclusivement fidèles à la vieille école spiritualiste des imagiers de Reims et de Chartres. Tandis que se précipite la décadence d'un art vieilli qui tombe dans la manière, les principes d'un art nouveau s'affirment de plus en plus hardiment. Le naturalisme de l'école flamande prend droit de cité dans la capitale, car il y a déjà une capitale à Paris, au moment où le système féodal provincial disparaît et où la royauté, après avoir réalisé ses premières tentatives de centralisation, entreprend une véritable organisation politique de la France.

Je ne peux pas négliger l'étude des institutions publiques de notre pays, quand cette étude est de nature à nous éclairer sur le développement historique de notre art. Le principe politique en vertu duquel les successeurs de saint Louis arrachèrent peu à peu aux seigneurs féodaux tout pouvoir souverain, en les appelant à Paris et dans leurs châteaux de plaisance, en les transformant en officiers royaux et en courtisans fastueux, ce principe, dis-je, ne doit pas passer inaperçu. En même temps qu'ils composaient autour d'eux la plus brillante des cours de l'Europe, cette cour idéale des chansons de geste ou plutôt des romans d'aventures, les rois de France, par le groupement d'une aristocratie intelligente et désœuvrée, créèrent pour l'art un incomparable foyer d'inspirations, un milieu tout particulièrement propre à l'éclosion des

grandes œuvres. Je ne me dissimule pas le caractère précaire et factice de ces moyens. Mais voilà, suivant moi, la cause des rapides progrès de l'art français dans le sens des doctrines nouvelles et des engouements populaires. Voilà l'explication de la rapide maturité à laquelle arriva chez nous, à la fin du XIV[e] siècle, un certain système d'art.

Il va sans dire, Messieurs, que dans le tableau que j'esquisse à grands traits devant vous, je ne puis pas avoir la prétention de tenir compte de toutes les nuances. Je m'applique à démontrer les tendances générales de chaque époque, laissant de côté l'expression des mouvements locaux et des sentiments particuliers à certains milieux et à certaines provinces. C'est ainsi qu'il me faudra plus tard vous faire un historique spécial de la persistance de l'esprit du gothique du siècle précédent resté çà et là vivace longtemps encore.

Le midi de la France, par exemple, ne fut pas entraîné tout d'abord par le rapide tourbillon. Pendant le siècle qui vient de s'écouler, nos provinces méridionales n'avaient pas été initiées aussi vite que celles du Nord à la continuelle évolution de l'art gothique. Elles n'en connurent jamais, dans toute leur étendue, les puissantes inspirations, et n'en exploitèrent pas jusqu'à l'épuisement toutes les ressources. Quand ce style leur fut tardivement communiqué, le sol dans lequel on l'implanta était en quelque sorte tout neuf, et son principe y retrouva sinon une seconde jeunesse, du moins un accroissement de vigueur et des gages de longévité. Après s'être fait longtemps attendre dans ces régions de

la France, le vrai gothique du nord s'y maintint quelque temps dans une pureté relative. Les trois quarts du XIVe siècle lui restèrent fidèles. Les monuments de Limoges, de Bordeaux, de Toulouse et de Carcassonne ne nous démentiront pas. Tout système d'art sincèrement pratiqué et digne d'une diffusion universelle est sûr d'ailleurs de pouvoir prolonger, dans le Midi, la survie de ses influences. Il en avait été déjà de même pour le style roman. Le génie des races du Midi est essentiellement conservateur.

Sensible, dès le commencement du siècle, dans toute la région située au nord de la Loire, le mouvement des idées s'accentua beaucoup, à partir de 1328 et de l'avènement de la dynastie nouvelle. Il est inutile de mettre longuement en relief les remarquables qualités de la famille des Valois. Personne n'ignore combien leur race fut tout spécialement pourvue des plus précieux dons du goût et de l'instinct des arts et des lettres.

Philippe VI et Jean II firent de leur cour le rendez-vous des savants, des lettrés et des artistes, non seulement de toutes les provinces françaises, mais encore de toutes les nations. Ils éprouvèrent jusqu'à l'affolement la passion des arts et des fêtes, et poussèrent jusqu'à la manie ce qu'on appelait alors la libéralité. Cet éclat littéraire, qui faisait véritablement de Paris le centre intellectuel de l'Europe, consola un moment la France de ses infortunes militaires. Le prince qui succéda aux deux premiers souverains de la dynastie, en apportant plus d'ordre dans la prodigalité dont ils avaient donné l'exemple, se garda bien d'entraver le mouvement.

Charles V, suivant les expressions de Christine de Pisan, dirigeait lui-même la construction de ses édifices. Il était *saige artiste*, *vray architecteur*, *deviseur certain*, *prudent ordeneur*. Il affectait dans ses habitudes, dit Emeric David, une pompe dont aucun de ses prédécesseurs n'avait donné l'exemple. « Toujours à cheval, richement vêtu, il ne se montrait en public qu'au milieu d'un brillant cortège d'officiers, de pages, de gardes, de valets ; on le vit, en peu de temps, rebâtir le Louvre, construire le vaste hôtel Saint-Paul, élever la Bastille, fonder et embellir le château de Vincennes et celui de Beaulté-sur-Marne, réédifier les maisons royales de Saint-Germain en Laye, de Saint-Ouen, de Creil, de Melun, de Montargis. » Tous ces palais furent enrichis de peintures, de sculptures en pierre et en marbre, et dotés du plus splendide mobilier. Nous n'avons qu'à invoquer le témoignage des inventaires.

N'oublions pas de faire remarquer que c'est avec Charles V, peut-être même avec Jean II, que commence en France l'organisation administrative ou officielle de l'art. C'est le premier symptôme du relèvement et de la réhabilitation de la profession d'artiste, confondue jusque-là avec les plus vulgaires métiers. Désormais l'artiste pourra devenir le favori, le commensal, le confident des princes. Il entre dans la domesticité royale. L'architecte Raymond du Temple était sergent d'armes de Charles V.

C'est à l'art nouveau, à cet art oublieux des traditions du siècle précédent et dédaigneux de ses moyens d'expression, que Charles V demande en grande partie les

sculptures de ses palais. C'est exclusivement à lui qu'il commande les tombeaux de ses prédécesseurs et les monuments qu'il destine à surmonter sa propre sépulture ou à perpétuer le souvenir de sa physionomie. Car le portrait, c'est-à-dire l'interprétation individuelle de la figure humaine, que l'école idéaliste du XIII[e] siècle n'avait guère voulu pratiquer, est au contraire un des buts visés par l'école nouvelle, un de ceux qu'elle atteignit du premier coup.

Nous laisserons à l'économie politique et à l'histoire le soin de rechercher les causes de ce changement presque subit dans nos traditions nationales. Quelques conclusions nous paraissent cependant s'imposer *à priori*. Le vieil art de la féodalité, l'art français par excellence, est mort avec la chevalerie. Il n'est pas revenu des Croisades et n'a guère survécu à l'aristocratie de race, à la noblesse purement héréditaire qui, plus que tout autre pouvoir dans l'Etat, le patronnait. Avec le XIV[e] siècle et la prépondérance de plus en plus grande de la royauté qui s'appuie sur la bourgeoisie des villes, on voit se former une nouvelle aristocratie mélangée d'éléments très divers, composée de dignitaires, de hauts fonctionnaires, de parvenus et d'une noblesse agitée, affolée d'honneurs et de plaisirs, dont le sang s'épuise noblement, mais inutilement, sur de nombreux champs de bataille. Cette aristocratie spéciale du XIV[e] siècle n'a pas les mêmes instincts que celle qu'elle remplace; nomade et sans cesse renouvelée, elle n'est plus enchaînée par les liens d'une étroite tradition locale. Elle n'a pas toujours eu le temps de faire son éducation, ni d'apprendre une

langue pittoresque et une grammaire esthétique dont le sens s'est oblitéré dans les masses. Elle s'accommode très bien d'un art moins idéaliste, moins raffiné, moins académique, plus accessible par ses côtés extérieurs aux intelligences peu subtiles des enrichis et des Mécènes improvisés. Dans les choses de l'art, comme dans celles de la guerre, tout tend à prendre un caractère pratique. On commence à compter avec le nombre, et ceux qui veulent parler à la foule aussi bien qu'à l'élite de la nation, sont réduits à emprunter le langage courant et universel.

Le succès de l'école nouvelle était donc certain, on peut l'affirmer *à priori*, car si ce style n'avait existé déjà dans l'école flamande, il aurait alors été créé de toutes pièces, et, dès le milieu du xiv[e] siècle, on put prévoir que l'avenir lui appartenait. Malgré cela, la vieille école ne cessa pas tout d'un coup de produire. Elle eut encore des adeptes, des croyants, des imitateurs; elle chercha même parfois à emprunter à sa rivale quelques-uns de ses éléments de succès, mais elle était et se sentait condamnée. L'heure d'un renouvellement général était venu, et ce besoin d'un nouvel état de choses, c'est le début d'un vaste mouvement dont on n'a étudié jusqu'à présent que la dernière période, c'est l'aurore du jour ensoleillé qu'on n'a voulu saluer que dans son plein midi et qui s'est appelé la Renaissance.

La France n'a jamais été la dernière en Europe à produire ou à adopter les idées nouvelles. Elle abandonna sans regrets, avec indifférence, j'ajouterai même avec ingratitude, la noble et haute école d'art qui lui avait déjà

valu les plus grands de ses triomphes, pour se donner tout entière au principe nouveau qui passait. Insouciante et volage, elle quitta la gloire éprouvée de la veille pour courir à la gloire éventuelle du lendemain, qui, tout bien pesé et après cent cinquante ans d'efforts, ne surpassa pas et n'égala même pas la première. L'individualisme et le naturalisme à outrance régnèrent presque sans partage en France dans la seconde moitié du XIVe siècle. De Charles V à Charles VII, nulle part, en Europe, les principes qui devaient amener l'expression finale de la Renaissance ne furent aussi développés ni aussi résolument pratiqués que chez nous. Je vous le démontrerai par des exemples indiscutables. Les germes et les levains de toutes les grandes transformations postérieures travaillaient déjà notre sculpture dans la seconde moitié du XIVe siècle.

« La statuaire qui reste encore à Pierrefonds, au château de la Ferté-Milon, » dit incidemment Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire raisonné d'architecture*, « a toute l'ampleur de notre meilleure Renaissance, et, si les habits des personnages n'appartenaient pas à 1400, on pourrait croire que cette statuaire date du règne de François Ier. Encore en trouve-t-on fort peu, à cette époque, qui ait cette largeur de style et ce faire monumental. Des fragments de la statuaire du château de Pierrefonds, le Charlemagne, le roi Arthus, l'archange saint Michel de la tour de l'Est, la Vierge du grand bas-relief de la façade, sont des œuvres de maîtres consommés dans la pratique de leur art et tout remplis d'un beau sentiment. Jamais peut-être on n'a si bien vêtu la statuaire en fai-

sant sentir le nu sans affectation et en donnant aux vêtements leur aspect réel, aisé, sans recherche dans l'imitation des détails. Des statues tombales du commencement du XVe siècle sont d'une largeur de style dont la Renaissance s'éloigne trop souvent. »

« Il est clair, » dit encore Viollet-le-Duc, « que cet art français de 1390 à 1410 était loin de la maigreur et de la pauvreté que lui reprochent ceux qui vont chercher des exemples de la dernière statuaire gothique en Belgique ou sur les bords du Rhin. L'ornementation de Pierrefonds est en rapport avec cette bonne statuaire; elle est ample, monumentale, admirablement composée et d'une exécution sobre et excellente. Les statues des Preuses, qui décorent les tours existantes du château de la Ferté-Milon, présentent les mêmes qualités. C'est un art complet qui n'est plus l'art du XIIIe siècle, qui n'est plus la décadence de cet art tombant dans la recherche, mais qui possède son caractère propre. *C'est une véritable Renaissance*, mais une Renaissance française, sans influence italienne. Les Valois, les princes d'Orléans Louis et Charles, et enfin celui qui devint Louis XII, avaient pris évidemment la tête des arts en France, et, sous leur patronage, s'élevaient des édifices qui devançaient, suivant une direction plus vraie, le mouvement du XVIe siècle. »

« En 1396, » dit encore M. Renan [1], « on se croirait à deux pas de la Renaissance, dont on est encore séparé par plus d'un siècle. »

1 *Etat des beaux-arts au* XIVe *siècle*, p. 129.

On se demande alors pourquoi ce n'est pas chez nous que la révolution imminente et annoncée par tant de symptômes, que la Renaissance, pour l'appeler par son nom, fit avec un éclat définitif sa première apparition dans le monde, en se manifestant par une sorte de coup de foudre dans un milieu tout chargé d'électricité. Hélas! si un mouvement très sensible de retour à l'antiquité se manifesta chez nous dès le règne de Charles V; si, accompagnement obligé de toute émancipation, un souffle très impétueux d'humanisme passa sur la France dans les dernières années du XIVe siècle, nous n'eûmes pas alors comme l'Italie, dans les tendances à l'imitation de la nature et dans l'enivrement de l'individualisme, le merveilleux contrepoids de l'imitation de l'antique. L'autorité fit défaut à notre enseignement. La liberté conquise une première fois, et plus rapidement que chez les autres peuples, ne fut pas sagement mise par nous à l'abri de la licence. Pour dépasser les résultats obtenus par les autres nations de l'Occident, l'Italie émancipée n'eut qu'à mettre en évidence et en exploitation les modèles incompris qui dormaient dans son sein. Elle n'eut qu'à retourner librement à l'école de ses premiers maîtres. Au moment du grand réveil universel de la fin du XIVe siècle, qui donna à cette époque solennelle de l'art un caractère en quelque sorte international, l'Italie se trouvait donc dans une position privilégiée. Elle parvint à étonner l'Europe en additionnant simplement les avantages et les bénéfices de son prodigieux passé avec sa part actuelle du patrimoine commun des générations nouvelles.

Pourquoi le grand mouvement préparé en Europe par

l'école du nord de la France avorta-t-il? Pourquoi le sceptre des arts tomba-t-il des mains qui l'avaient si fièrement porté jusque-là, pour passer un siècle plus tard à l'Italie?

Deux raisons principales peuvent être alléguées. J'ai déjà dit que l'individualisme à outrance, dont l'art gothique transformé faisait alors profession, n'eut jamais chez nous un contrepoids suffisant dans l'imitation de l'antique. Il ne sut pas trouver, au milieu de ses extravagances, un frein salutaire dans un canon réputé indiscutable comme le modèle antique. L'Italie, elle, connut ce frein, qui est le principe d'autorité dans l'enseignement, la sauvegarde du goût contre les entraînements et les raffinements d'une interprétation trop exacte de la nature. En second lieu, les provinces dans lesquelles les rois de France et toute une nombreuse dynastie de Valois ménageaient l'éclosion d'une renaissance devinrent le théâtre des guerres atroces et des malheurs inouïs qui mirent la nationalité française à deux doigts de sa perte. La savante organisation sociale, l'ingénieuse culture intellectuelle préparée par Charles V, répandue par la librairie du Louvre, l'humanisme naissant, tous les éléments de rénovation par l'antique disparurent à la fin du règne de Charles VI et pendant la domination anglaise. Charles VII et surtout Louis XI eurent tout à recommencer. Dans l'intervalle, le génie des républiques italiennes avait transfiguré à leur profit et marqué de leur sceau le mouvement inauguré par la France, et, quand Charles VIII et Louis XII, tenant la promesse de leurs ancêtres, firent honneur à la parole de Charles V, quand ils installèrent

définitivement chez nous la Renaissance, celle-ci était devenue presque complètement italienne.

Mais, ne l'oublions pas, c'est à l'école flamande adoptée par la France du Nord dès le milieu du XIV[e] siècle, c'est à l'école flamande et aux principes nouveaux d'émancipation qu'elle personnifiait et qu'elle était venue inoculer à l'art occidental, qu'est dû, je ne saurais trop le répéter, le mouvement général d'où devait sortir le style définitif de la Renaissance, y compris le style de la Renaissance italienne. Car l'imitation de l'antique, qui forme un des caractères de ce style et à qui la branche italienne de la Renaissance dut, à la dernière heure, son incontestable supériorité, l'imitation de l'antique fut bien un des heureux événements de la grande révolution que nous allons raconter, mais il n'en fut pas le point de départ. Les enseignements de l'art antique étaient restés lettre morte tant que la conscience italienne n'avait pas été éclairée par les conseils émancipateurs du naturalisme. Je ne tiens pas compte de la passagère résurrection de la sculpture romaine, que Niccolo Pisano fit accidentellement entrevoir au XIII[e] siècle et qui disparut avec lui.

La première tentative si hardie et si inattendue de Giovanni Pisano, dont le style puissant et brutal contraste avec tout l'art antérieur de la péninsule, ne fut pas résolument continuée par Andrea di Ugolino ni par Nino, fils d'Andrea. Orcagna, à la fin du même siècle, n'est guère en avance, comme tendances sinon comme facture, sur le grand innovateur né de Niccolo Pisano. Si on excepte les prodigieux bas-reliefs de la cathédrale d'Orvieto, certains symptômes de naturalisme dans plu-

sieurs sculptures de la cathédrale de Florence, quelques tentatives vénitiennes isolées, on peut dire que l'Italie, paresseuse en matière de sculpture, sommeillait encore, attardée qu'elle était dans une pénible et pédantesque assimilation du style gothique qui, comme un cauchemar, torturait sa pensée sans convaincre sa raison. Elle paraissait appliquer nonchalamment le principe spécial d'interprétation de la nature auquel elle allait devoir ses plus légitimes succès, quand déjà les écoles du Nord étaient presque parvenues aux développements les plus exagérés de ce principe. Y eut-il communication directe ? Le principe nouveau naquit-il spontanément dans toute sa franchise en Italie comme ailleurs ? Nous examinerons ensemble la question. Toujours est-il que le naturalisme d'un Pisanello ou d'un Donatello est matériellement et notoirement en retard de près d'un demi-siècle sur le réalisme des maîtres de la cour de Charles V, de vingt-cinq ans sur celui des sculpteurs de la cour des ducs de Bourgogne.

Ne croyez pas, Messieurs, que je sois aveuglé dans mes appréciations par une partialité patriotique. Personne n'est plus prêt que moi à rendre justice à nos glorieux voisins d'au delà des Alpes. La France n'avait pas même attendu le milieu du XV[e] siècle pour entrer en rapports artistes et littéraires avec l'Italie. Comme le Dante, au siècle précédent, Pétrarque et Boccace furent nos hôtes au XIV[e] siècle. Dès la fin de ce siècle et au commencement du XV[e], des communications rapides et fréquentes s'étaient établies entre les deux nations. Non seulement Jean II avait marié une de ses filles au duc de

Milan Jean Galéas ; non seulement le duc Louis d'Orléans, comte de Vertus, avait épousé une Visconti et était devenu seigneur d'Asti, mais encore Jean, duc de Berry, employait des miniaturistes italiens ou des artistes subissant l'influence italienne, soumise elle-même en ce moment à l'école flamande ; peut-être même entretenait-il aussi des peintres et des imagiers venus d'au delà des monts. Des *ivoires* italiens de grandes proportions, comme le célèbre retable de Poissy, entrèrent vers cette époque en France. Certaines importations italiennes sont donc incontestables. D'autre part, du côté d'Avignon, un rapprochement avec l'Italie avait eu lieu, mais sans résultats généraux, immédiats et directs. Si les contacts entre les deux écoles furent fréquents dans l'ordre des faits, ils furent nuls dans celui des conséquences. L'inoculation du goût italien ne se fit pas à ce moment. Le vigoureux tempérament de l'art français fut alors absolument réfractaire. Peut-être lui fallut-il passer d'abord par la première évolution d'une renaissance plus exclusivement flamande pour acquérir une suffisante réceptivité. Ou plutôt, aux environs de l'année 1400, l'art italien, encore dans l'enfance, sauf pour la peinture, incapable de donner des conseils, subissait bien plus les influences extérieures qu'il n'en transmettait à ses voisins. Sans doute, quelques-uns de ses plus grands sculpteurs étaient nés. Mais ceux-ci n'avaient pas encore fait leurs preuves. Si le grand mouvement général s'était produit dans la sculpture à la fin du XIV[e] siècle, celui-ci aurait donc été plutôt français qu'italien. C'est seulement après la faillite de la France à ses premières promesses, que l'art italien

prit le premier rang, s'avança majestueusement dans une voie marquée à chaque étape par un nouveau succès, et devint le redoutable concurrent devant qui, à la fin du XVe siècle, tout l'Occident capitula.

II.

Tandis que, par delà les Alpes, s'élaboraient les éléments d'art qui devaient former le troisième acte du drame de la Renaissance, il y eut chez nous, dans les provinces du domaine royal, un grand interrègne, à partir de 1407 environ. Mais, pour avoir été mis en danger, l'art tel qu'il était pratiqué en France, l'art flamand naturalisé français ne disparut pas plus que la nationalité française. Une de nos plus belles provinces du Centre et de l'Est, la Bourgogne, avait échappé aux horreurs de la guerre. Continuant de vivre dans la plus florissante prospérité; elle devint un foyer d'art très actif; elle conserva à la France et lui façonna une école spéciale qui devait, pendant plus d'un siècle, illustrer notre pays. L'histoire de l'art bourguignon est la seconde phase du développement suivi par l'art français pour passer du style du XIIIe siècle à celui du XVIe, c'est-à-dire à la période définitive de la Renaissance.

La possession des Pays-Bas n'avait pas été la cause des rapports des ducs de Bourgogne avec les artistes flamands, puisque nous voyons ceux-ci attirés et employés par d'autres princes de la maison de Valois, qui n'avaient rien de commun ni avec la Bourgogne ni avec la Flandre. Cependant, cette union des deux provinces sous un

même sceptre n'était pas faite pour écarter les influences flamandes d'un milieu qui en était déjà si profondément pénétré. De tous les côtés, on le voit, la France était donc fatalement conduite à subir l'influence de l'école flamande, aussi bien par les raisons économiques que j'ai développées que par des raisons d'ordre purement politique.

A la cour de Bourgogne l'art eut un développement extraordinaire. Cet art particulier mérite de tous points les recherches d'archives qu'il a suscitées. Il est bien regrettable que le marquis de Laborde, après lui avoir consacré sa clairvoyante attention, n'ait pas été son historien définitif. L'art de la Bourgogne, c'est tout l'art du xve siècle en France jusqu'au moment où cet art, s'épuisant à son tour, est battu en brèche par la supériorité et par les influences de l'art italien, révélé petit à petit à la France par de lentes infiltrations et surtout par le prodigieux effet que les merveilles de la Renaissance italienne produisirent sur les yeux des compagnons de Charles VIII et de Louis XII. L'art bourguignon est resté chez nous notre art national jusqu'au moment où Michel Colombe, sorti lui aussi de l'école de la Bourgogne, emprunta l'élégance et la noblesse du style italien et fonda dans la vallée de la Loire, toute imprégnée déjà d'éléments italiens, le style définitif de la Renaissance française. Le marquis de Laborde avait donc bien raison d'affirmer que « notre statuaire moderne a son berceau à Dijon, que les monuments élevés par les ducs de Bourgogne sont des productions de l'art flamand modifié et ennobli par le goût français, et qu'ils ouvrent, avec une

ampleur et une indépendance surprenantes, l'ère de la Renaissance. »

J'irai plus loin que le marquis de Laborde. L'art de la Bourgogne ne fut pas sans influence, au début du xve siècle, sur le redoutable rival qui finit par l'éclipser en partie. Je m'appliquerai à une tâche délicate qui consistera à vous faire apprécier l'incontestable action exercée par l'art bourguignon ou flamand sur les plus grands artistes de la première Renaissance italienne. Au creuset de l'analyse, nous verrons ce que Pisanello, Stefano da Zevio, Gentile da Fabriano, quelques maîtres de l'école vénitienne primitive, Jacopo della Quercia lui même et plusieurs autres ont pu devoir aux artistes des écoles du nord ou ce qu'ils ont eu de commun avec eux.

S'il existe en France des monuments qui doivent être chers à notre pays, ce sont les statues du portail de la Chartreuse de Dijon, les tombeaux des ducs de Bourgogne et les figures du Puits de Moïse. Une patrie moins insouciante de ses gloires leur aurait déjà voué un culte public. Voilà les modèles qui ont inspiré pendant près de cent ans toutes les manifestations de l'art français. Cependant, je regrette d'avoir à le dire, mais j'ai le devoir de le constater, les vénérables monuments de cette école sont ordinairement peu compris par la critique de notre temps. En dehors des sculptures de Dijon, l'art bourguignon est absolument méconnu dans cette France qu'il a couverte de ses œuvres et qu'il a initiée aux premières leçons de la seconde période de la Renaissance.

Le style de l'école bourguignonne est d'un caractère à

la fois simple, original, imposant, sans prétention théâtrale et sans convention académique : très naïf, très vigoureux et très coloré, il se complaît dans une étude passionnée de la nature qui lui tient lieu d'idéal. On peut, sans doute, lui reprocher son absence complète de spiritualisme, sa poursuite de l'expression au détriment de la recherche de la beauté, la lourdeur de ses draperies, un système de plis trop dépourvus de manière. Mais ce style, plein de verve et de jeunesse, est bien loin de représenter une des expressions de la décadence du gothique. Il est au contraire, comme toutes les manifestations de l'art flamand, le champion des idées de réaction contre les écoles épuisées du vieil idéalisme, du vrai style du moyen âge.

Le marquis de Laborde l'a appelé avec raison une Renaissance, et il a déclaré que cette Renaissance commença par être supérieure à celle de l'Italie. « M'opposera-t-on, » dit-il, « un monument italien de la fin du XIVe siècle qu'on puisse mettre, pour l'originalité et le sentiment, en regard de ces grands tombeaux sculptés à Dijon par les maîtres de Michel Colombe ?.... Cette Renaissance toute nationale était préparée de longue main.... La Renaissance française était donc en bonne voie lorsque Charles VIII, entraînant en Italie l'élite de la nation, lui montra les restes de l'antiquité éclairés par le soleil de Rome et de Naples. »

Proscrit en général des collections d'amateurs, si ce n'est sous la forme de certains petits pleureurs de marbre, l'art bourguignon a été écarté presque systématiquement des collections publiques autres que les musées

départementaux. Le musée de Versailles ne l'a accepté, la plupart du temps, que sous le voile de l'anonyme et grâce au passeport historique et iconographique que plusieurs de ses œuvres pouvaient présenter. Le Louvre, même après l'acquisition de la collection Timbal, ne lui a pas encore fait une part d'honneur assez large. Le musée de sculpture comparée du Trocadéro, non plus, ne paraît pas encore lui être assez sympathique. Cet art devrait occuper dans nos musées une place proportionnelle à celle qu'il tient dans l'histoire de notre sculpture. Puissé-je vous convaincre par ma démonstration, et contribuer à faire réparer une criante injustice historique et un acte d'ingratitude nationale !

J'entreprendrai donc de vous faire l'histoire de l'art bourguignon depuis le moment où il se localise dans les provinces de l'Est, jusqu'au moment où il rayonne presque sur toute la France. Son succès fut inouï ; sa vogue universelle.

Nous admirerons ce qu'il produisit d'abord à Dijon et en Bourgogne, où il débute de 1390 à 1410, par plusieurs coups de maître, qu'il ne put guère dépasser, mais qu'il répéta sans fatigue pendant longtemps. Non seulement les ducs de Bourgogne, jusqu'à la chute de leur maison, ne connurent pas d'autre art, mais tous leurs voisins l'imitèrent. Le Bourbonnais, le Lyonnais, le Berry, le Poitou, la Provence et le Languedoc, la Guyenne, l'Anjou et la Bretagne elle-même le pratiquèrent. Je vous démontrerai tout cela par des monuments et par des textes. Nous verrons successivement à l'œuvre Jean de Marville, Claux Sluter, Claux de Vouzonnes, Antoine le

Moiturier, Jean d'Arauca, Jean de Cambray, Jacques Morel, etc., etc.

Croyez-moi aujourd'hui sur parole. Les preuves du développement de l'art bourguignon en France vous seront ultérieurement fournies. J'ai ouvert une vaste enquête d'un bout de la France à l'autre, et il n'est presque pas de province où je n'aie constaté, au xve siècle, l'existence de sculptures bourguignonnes ou de sculptures dues à l'influence de l'art bourguignon.

Paris, au moment où il passa des mains de Charles VI à celles du roi d'Angleterre, était, nous nous en souvenons, en possession d'un art dont les origines flamandes ont été précédemment indiquées. Les luttes politiques, dans lesquelles les ducs de Bourgogne eurent une large part, l'invasion anglaise ensuite, si elles desséchèrent ou anéantirent les germes d'une première Renaissance inaugurée par les Valois, n'étaient pas destinées à engendrer une nouvelle forme d'art. Paris et le Nord de la France, reconquis sur l'Anglais, n'avaient pas de raisons pour être hostiles à un style qu'ils avaient connu dans sa forme antérieure et qu'ils n'avaient vraisemblablement pas désappris.

Charles VII, rentré en possession de son royaume, ne songea pas à confier à une autre école l'exécution du tombeau qu'il élevait à Bourges au duc Jean de Berry. Jean de Roupy dit Jean de Cambray le sculpta, aidé d'Etienne Bobillet et de Paul Mosselmann.

Le roi René d'Anjou, au moment où il revenait d'Italie, ébloui par les chefs-d'œuvre de la Renaissance ultramontaine, suivi lui-même d'un cortège d'artistes italiens, ne

dédaigna pas de faire exécuter son tombeau, dans la cathédrale d'Angers, par des mains bourguignonnes, car nous savons à quelle école appartenait l'auteur du tombeau de René, Jacques Morel, de Montpellier. Nous savons également à quelles sources avait puisé cet artiste pour sculpter antérieurement les tombeaux encore existants de l'abbaye de Souvigny, imitation voulue et commandée de ceux de Dijon. René d'Anjou et son entourage donnèrent bien d'autres témoignages d'estime à l'école dont nous essayons de reconstituer les annales. La Provence, constamment habitée par René à la fin de sa vie, est pleine d'œuvres bourguignonnes. Nous passerons en revue celles d'Aix, d'Arles et d'Avignon, etc.

Les ducs de Bourbon prodiguèrent aussi les preuves d'une semblable fidélité à la même école. Jacques Morel ne fut pas le seul sculpteur qu'ils employèrent ; et leurs anciens domaines possèdent maintes œuvres qui révèlent chez leurs auteurs une éducation évidemment puisée au grand foyer de l'art du moment, c'est-à-dire à Dijon.

Ce long succès ne sembla pas épuiser la veine d'une école toujours féconde. Dans les dernières années du XV[e] siècle, ou même dans les premières du XVI[e], l'art bourguignon jetait encore un vif éclat. Au chœur de la cathédrale d'Albi, sous des voûtes qui allaient recevoir une décoration tout italienne, nous le voyons briller par une œuvre de longue haleine et lutter, non sans gloire, contre l'adversaire à qui d'avance la victoire était promise. Cette juxtaposition des deux arts dans un même monument est destinée à produire l'évidence pour les yeux les plus sceptiques, et à expliquer le mélange qui

allait se produire en France par la rencontre du style bourguignon et du style italien. J'ai besoin, pour me faire comprendre, d'employer ici une comparaison et d'évoquer un souvenir de voyage. C'est souvent sur les grandes routes que la vérité apparaît aux chercheurs ainsi qu'aux croyants. En franchissant pour la première fois le seuil de cette prodigieuse et troublante cathédrale d'Albi, il m'a semblé que j'entendais une symphonie merveilleuse dans laquelle, comme par exemple dans l'ouverture du *Tannhæuser*, luttaient en se confondant peu à peu deux principes harmoniques originairement contraires. Là aussi, quand on les compare, deux écoles, deux essences, deux motifs se saisissent et s'abandonnent, s'enlacent et se repoussent, se traversent et se pénètrent pour aboutir à une entente définitive, pour se résoudre finalement dans un suprême et harmonieux accord. Le résultat de cet accord, Messieurs, c'est, dans la matière qui nous occupe, le style de notre Renaissance française. Michel Colombe l'a créé dans la vallée de la Loire, en mêlant aux puissantes doctrines puisées à l'école de la Bourgogne et au goût épuré de l'école italienne venue jusqu'à lui, les qualités d'éclectisme, la simplicité raisonneuse et modérément émue de notre esprit français.

III.

Pour aborder l'étude du dernier et du plus important des coefficients de la Renaissance, il me resterait à vous retracer plus spécialement l'histoire de l'art

italien, dont je vous ai déjà tant de fois parlé. Mais la tâche est écrasante qui consisterait à résumer, pour l'Italie, l'ensemble ou même les principales phases de la transformation. Je me bornerai à vous indiquer seulement quelques-uns des plus importants caractères de l'art italien, et à vous montrer comment et par quels moyens il influença la branche plus particulièrement française de la révoluton subie, du XIIIe au XIVe siècle, (dans les arts par le goût public en Europe.

En tout ce qui concerne les arts plastiques, la personnalité de l'Italie fut, au moyen âge, très lente à se dégager et à se dessiner par des traits caractéristiques et saisissants. Le XIIe siècle fut, chez elle, inférieur à toutes les manifestations contemporaines du même art chez les nations voisines. Le XIIIe siècle était, on peut le dire, presque absolument barbare avant Niccolo Pisano, dont l'œuvre ne se rattache ni aux temps qui l'ont immédiatement précédé ni à ceux qui le suivirent. L'originalité de la sculpture italienne ne se révèle pas avant Jean de Pise et n'apparaît guère qu'à l'aurore du XIVe siècle. En effet, quand on étudie attentivement les œuvres sculptées du moyen âge italien, et, en particulier, les ouvrages de Nicolas et de Jean de Pise, on est frappé avant tout de la différence radicale de manière qui sépare le père du fils. On peut affirmer que, parmi les artistes du moyen âge, il n'en existe pas deux autres dont les instincts et le caractère aient été plus absolument divergents. Tandis que Nicolas se fit l'imitateur passionné de la statuaire antique ; tandis que cet incroyable génie, se pénétrant de l'esprit de l'art romain, en ressuscitait le style avec une

habileté de faussaire; tandis que, entraîné par ses modèles, il sculptait des statues larges et trop courtes, abusait des draperies et des poses conventionnelles, et poursuivait avant tout la forme extérieure et la beauté plastique, Jean, tempérament violent et très personnel, s'était fait, avec non moins de talent et non moins de conviction, l'adepte de doctrines diamétralement opposées. Il fut franchement, totalement, brutalement gothique. Ce parti pris est si accusé qu'il est bien évident que Jean reçut de bonne heure, de France, de Flandre ou d'Allemagne, une influence qui l'arracha pour toujours à celle de son père. Figures allongées, expression ressentie et poussée quelquefois jusqu'à l'exagération et à la laideur, recherche impitoyable du caractère sans souci puéril de la beauté et de la grâce, voilà ce qui distingue toutes ses œuvres authentiques. Comment dire alors que ces deux artistes, rapprochés uniquement par les liens de la nature, mais séparés par un abîme dans leurs théories, ont pu s'influencer réciproquement? Comment soutenir que le fils imita le père? Nicolas compta des élèves, sans doute, mais ne laissa pas d'imitateurs, j'entends d'imitateurs considérables, même dans sa famille. Il avait ranimé, pendant sa longue carrière, la sculpture antique. Il la pratiqua, comme on l'avait pratiquée au IVe et au Ve siècle. Il semble avoir momentanément renoué la chaîne des temps en sautant à pieds joints par-dessus les dégénérescences romanes. Mais il emporta son secret dans la tombe. Après lui, de son vivant même, le ciseau italien se fit, à Pise, franchement et presque universellement gothique. A quoi cela tient-il? Est-ce à la violente

intrusion en Italie des Allemands d'abord, puis des Français avec Charles d'Anjou, et au contact forcé de la péninsule avec les civilisations du Nord, bien plus avancées en ce moment que la sienne ? On le saura sans doute plus tard, si on veut se donner la peine de le chercher. En attendant, voici des faits résultant de nombreuses observations et dont il faut maintenir, je crois, l'indiscutable exactitude : Nicolas de Pise est un génie isolé, n'appartenant, on peut le dire, à aucune école autochtone antérieure. Il marque, par un prodigieux retour à l'antiquité, un temps d'arrêt entre le roman et le gothique. L'école de sculpture, dite l'*école de Pise,* qui seule, pendant près de cent ans, a donné des statuaires à l'Italie, commence donc avec Giovanni Pisano ; c'est à lui et non à son illustre père qu'elle doit tous les traits saillants de son caractère.

Après l'initiative énergique de Giovanni Pisano et les brutales expressions de l'école pisane, qui ne connut ni spontanément ni complètement, à proprement parler, le grand style gothique général du XIII[e] siècle, le style italien, le style particulièrement italien du XIV[e] siècle, fut hésitant entre la copie intelligente de l'antique, un idéalisme quelquefois heureux et un réalisme sans convictions et sans élégance. A part l'œuvre d'Andrea Pisano et celle de Nino, il serait difficile de citer de nombreux et irrécusables chefs-d'œuvre datant bien authentiquement du XIV[e] siècle. Il faut, sans doute, faire exception pour Orcagna. Mais on s'étonne qu'un pays aussi avancé dans la pratique de la peinture n'ait pas alors produit des sculpteurs d'un talent plus net, plus résolument novateurs, plus franchement émancipés. La patrie de Giotto

et de sa florissante école n'a qu'un sculpteur à lui comparer et à placer à son niveau, c'est Andrea Pisano, dont le talent épuré et châtié est, — au moment où il s'affirme, — déjà, en quelque sorte, rétrospectif. Il me semble que les tendances de l'Italie dans la voie des idées nouvelles, qui agitaient depuis soixante ans les arts du nord de l'Europe, n'étaient pas encore nettement définies à la fin du XIV[e] siècle. La Renaissance italienne me paraît avoir été tout d'abord en retard sur les manifestations que le même mouvement d'opinion inspira à tous les peuples voisins.

Dès que l'an 1400 a sonné, nous assistons à un tout autre spectacle. Les yeux de l'Italie se sont définitivement ouverts sur la nature. Elle a commencé à observer. Elle a résolument pris un parti entre la copie byzantine de l'art du passé et l'interprétation de l'art antique éclairée par le réalisme. Qu'il soit sorti de Vérone, de Florence, ou même, comme on pourrait le croire, d'une source étrangère, un naturalisme raffiné, un réalisme délicat va la conduire à la conquête de la suprématie dans les arts. L'Italie était enfin entrée dans le courant d'idées que la Flandre et la France avaient fait naître. Dès lors, rien ne l'arrêtera sur le chemin qu'elle avait hésité à prendre, et ses rivaux, bientôt laissés en arrière, ne pourront plus la dépasser.

Vous n'attendez pas de moi, Messieurs, un tableau complet de l'état de la sculpture italienne dans la première moitié du XV[e] siècle. Ce ne serait ici ni l'heure ni le lieu pour vous présenter un aussi volumineux travail. Il me suffira de rappeler les noms de Brunelleschi, de

Ghiberti, de Jacopo della Quercia, de Pisanello et de Donatello. L'art créé de fond en comble par ces grands hommes et par leurs écoles, après avoir charmé leur patrie, était en train de conquérir les suffrages et l'admiration de toute l'Europe.

Tâchons de définir les caractères de l'art italien vers 1450.

A ce moment, et depuis un demi-siècle, il n'est plus question dans l'enseignement de tout le vieil échafaudage de doctrines qui avait substitué partout le raisonnement idéaliste et la dialectique pittoresque à l'étude positive de la nature et à l'examen sincère de la réalité. Table rase a été faite des préjugés persistants et des méthodes étroites de l'école gothique. Liberté absolue est rendue à la main qui exécute, comme à l'esprit qui conçoit. Les vieilles recettes ne subsistent que pour maintenir l'excellence des procédés matériels d'exécution. Les traditions inexorables d'école, les dogmes théoriques sont abolis. Le sculpteur italien est enfin libre dans ses interprétations individuelles en face de la nature, tout comme son concurrent d'au delà des Alpes. Mais une obligation est imposée au sculpteur italien, c'est de ne pas troubler, par des dissonances, l'harmonie générale d'une esthétique officielle universellement reconnue et consacrée, c'est de ne jamais sacrifier la beauté à l'expression. Cette esthétique est celle que professe le modèle antique, dont la beauté supérieure s'est subitement révélée à des yeux jusque-là inattentifs et prévenus, ou plutôt à des intelligences longtemps aveuglées par un enseignement purement dogmatique et

scolastique. Car, si le moyen âge a connu l'antique, il ne l'a, à l'exception de Niccolo Pisano, jamais compris. Les lois du beau avaient donc été retrouvées et elles étaient proclamées pour la seconde fois en Italie. Tout s'éclaire alors et se précise dans les règles de l'éducation. L'enseignement italien une fois en possession du principe qui manquait à ses rivaux — l'autorité — put se livrer sans danger à toutes les inspirations du naturalisme. En moins de cinquante ans, le dernier-né des fils de la Renaissance avait distancé tous ses aînés, et il se préparait déjà à les réduire à l'obéissance.

Tandis que le style de l'école de Bourgogne satisfaisait les besoins de la France et demeurait chez nous la plus haute expression de l'art, des communications fréquentes nous mirent en contact avec l'Italie. De 1440 à 1450, le renom de son école préoccupait, à n'en pouvoir douter, nos artistes. Notre compatriote Jean Fouquet, fils soumis de l'influence flamande, ne résista pas cependant au désir d'aller contempler sur place l'école rivale qui faisait déjà tant de bruit. Il sut se faire comprendre du pape, apprécier des Italiens, connaître de Filarete. Sans rien céder de ses convictions nationales, il admira franchement la première Renaissance de l'Italie et ne put s'empêcher d'en emprunter, dans ses compositions, plusieurs éléments. Il pratiqua vraisemblablement et peut-être même rapporta en France quelques-uns des procédés des maîtres éminents qu'il fréquenta pendant son voyage.

D'un autre côté, de graves événements politiques, la prise de possession du royaume de Naples par un prince

français, tout éphémère qu'elle fut, nous mit encore en face du splendide spectacle qu'offrait alors la civilisation italienne. René et son frère Charles d'Anjou, comte du Maine, sans abdiquer leur qualité et leurs opinions de Français, n'avaient pu résister à l'enchantement. Ils ramenèrent avec eux non seulement de nombreux objets d'art, mais encore des artistes qui travaillèrent à côté d'eux, sous leur protection spéciale, et propagèrent chez nous les doctrines ultramontaines.

Les fréquentes ambassades envoyées par nos rois en Italie ouvrirent aussi une voie à l'importation des idées nouvelles. Les ambassadeurs de Louis XI et de Charles VIII, Etienne Chevalier, Robert Gaguin et Commynes, étaient rentrés en France, pleins d'un enthousiasme qu'ils manifestèrent sans se cacher. De plus, les incessantes relations du clergé français avec le saint-siège étaient destinées à répandre en France les théories d'un art en honneur à la cour de Rome. Quelques prélats français furent donc, chez nous, les apôtres de la Renaissance italienne. Nous citerons parmi les plus ardents le cardinal Guillaume d'Estouteville, Thomas James, évêque de Saint-Pol de Léon et plus tard de Dol, etc., etc.

De jour en jour les principes de l'art italien faisaient des progrès de ce côté-ci des Alpes, et dès le règne de Charles VII et de Louis XI ils prirent racine sur notre territoire. Quelque absorbé qu'il fût par la politique, Louis XI avait une opinion sur l'art italien, puisque Francesco Laurana exécuta pour lui une médaille et que le roi de France, suivant une anecdote racontée par

Vasari et discutée dans son application, mais non pas invraisemblable dans sa teneur, désira posséder un tableau vénitien. Louis XI créa aussi dans la vallée de la Loire une manufacture nationale d'étoffes de soie, en appelant à Tours des ouvriers de l'industrie milanaise.

Des Italiens amenés par René, d'autres qui pénétrèrent isolément, se fixèrent quelquefois chez nous et ouvrirent çà et là des ateliers. Il y en eut à Lyon, à Marseille, à Limoges, probablement à Aix, à Avignon et au Mans. Il y en avait peut-être déjà, en tout cas il y en aura bientôt, dans la vallée de la Loire. De tous ces ateliers d'art étranger disséminés sur le sol français et dont nous vous montrerons les produits encore existants, sortit une première propagande qui prépara l'opinion et ouvrit les voies à l'invasion prochaine. L'issue de la lutte engagée entre les écoles rivales n'était déjà plus douteuse. Le futur vainqueur, installé au foyer de son adversaire, avait pénétré dans la place avant la bataille. Mais toute cette période d'incubation du goût transformé n'était que le prélude d'une révolution beaucoup plus complète dont l'entrée des Français en Italie allait précipiter les événements.

Ce fut bien autre chose, en effet, quand l'expédition de Charles VIII déroula devant les yeux éblouis de notre noblesse le prodigieux panorama qui commençait à Milan pour finir à Naples. Le *Vergier d'honneur*, d'André de Lavigne, nous a conservé un témoignage de la première impression reçue par l'armée. La correspondance de Charles VIII et de ses compagnons en fait également foi; ils se croient tous transportés au sein du

paradis terrestre. C'est l'image qui revient plusieurs fois sous leur plume, et ils annoncent aux destinataires de leurs lettres qu'ils se hâteront, à leur retour en France, de faire reproduire dans leurs villes et leurs châteaux les modèles incomparables qu'ils ont en ce moment sous les yeux. Ils en arrivent à dédaigner les propres arts de leur patrie. « Le Poggio reale, » dit un des membres de l'expédition, « cette maison de plaisance du roi Ferrant est telle que le beau parler de maistre Alain Chartier, la subtilité de maistre Jehan de Meun et la main de Fouquet ne sauraient dire, escripvre ne peindre. » Le cardinal Briçonnet écrit à Anne de Bretagne, en parlant de Florence : « Je vouldroye que vous eussiez veu ceste ville et les belles choses qui y sont, car c'est un paradis terrestre. Je vous asseure que c'est une chose incréable que la beauté de ces lieux bien apropriez en toutes choses de plaisance.... A ceste heure icy, le roi n'estime Amboyse ne lieu qu'il ait par delà. » Enfin Charles VIII écrit, le 28 mars 1495, à Pierre de Bourbon : « Au surplus, vous ne pourriez croire les beaulx jardins que j'ay en ceste ville (il parle de Naples). Car sur ma foy, il semble qu'il n'y faille que Adam et Eve pour en faire ung paradis terrestre, tant ils sont beaux et pleins de toutes bonnes et singulières choses. »

L'effet de l'engouement de la cour pour l'art italien ne tarda pas à se faire sentir chez nous par la prépondérance conquise par cet art, malgré la bonne tenue de l'école nationale, dont la constitution était encore robuste, et qui déjà, d'ailleurs, avec Michel Colombe et les ateliers des bords de la Loire, était en train de modifier sa

manière. Empressons-nous de dire que l'école franco-flamande de Bourgogne s'était, depuis quelque temps, assez complètement ralliée aux idées nouvelles et n'avait pas attendu sa défaite définitive pour emprunter à son adversaire les meilleures de ses qualités. Charles VIII n'en installa pas moins à Amboise toute une colonie d'artistes italiens que Louis XII transporta ensuite à Paris, et logea définitivement à l'hôtel de Nesle. Tous les pensionnaires de cet hôtel ou de cet atelier royal sont connus, ainsi que les noms des ouvriers et gens de métier mandés en France par Charles VIII, « qu'il a fait, » disent les comptes de la maison du roi, « de son royaume de Sicille venir pour édiffier et faire ouvraiges à son devis et plaisir à la mode d'Itallie. » Un Italien, Guido Mazzoni, anobli par le roi de France lors de son entrée à Naples, fut chargé de sculpter le tombeau de Charles VIII pour la basilique de Saint-Denis et de modeler deux statues équestres de Louis XII. L'art italien, patronné ouvertement et officiellement, ira toujours grandissant, au point de forcer notre école nationale à faire dans le sens des doctrines ultramontaines une évolution de plus en plus considérable.

Dès lors la cause est perdue pour l'ancienne forme purement française ou franco-flamande de la Renaissance. L'art français ne peut se sauver qu'en se transformant, et ne peut conserver sa clientèle, même française, qu'en empruntant le masque et les allures de son heureux concurrent. A la fin du XV[e] siècle et au commencement du XVI[e], la loi des échanges est renversée dans ses proportions entre la France et l'Italie. L'importation est

énorme ; l'exportation, presque nulle. Un convoi d'objets d'art, rapporté par Charles VIII, ne pesait pas moins, à lui seul, de 87,000 livres. L'art italien pénètre en France sous mille formes, peintures, marbres sculptés, dessins, estampes, moulages, médailles, plaquettes. Nous ne pouvons hypothétiquement reconstituer au complet les registres des douanes du temps ; mais parmi les objets qui durent figurer sur les *entrées*, nous signalerons ces fontaines de marbre dont Gênes, c'est-à-dire Carrare, avait le monopole, et dont tout palais véritablement digne de ce nom devait posséder un exemplaire.

Puis nous voyons s'ouvrir de vastes ateliers comme ceux de Gaillon et ceux d'innombrables châteaux, où Français et Italiens travaillent ensemble, et même où les Français travaillent souvent tout seuls, mais en exploitant, concurremment avec leurs procédés nationaux, quelques-uns des procédés et des usages italiens. Car je suis bien loin de nier l'existence d'une Renaissance française pratiquée, dès la fin du XVe siècle, en France, par des Français. Mais je veux dire que le style de cette Renaissance, dans cette période définie de notre histoire et sous cette forme, n'était pas sortie tout entière du développement propre et spontané de l'art français. La France, éclairée par ses rapports avec l'Italie, avait évidemment adopté quelques traits d'un type étranger et s'était, dans une certaine mesure, convertie au dogme supérieur de la Renaissance italienne, c'est-à-dire au modèle ou prototype antique, dont celle-ci, elle-même, procédait. Cependant, comme notre école n'avait renié aucun de ses instincts originaux, aucune de ses qualités

primordiales, elle greffa en quelque sorte, sur le tronc encore plein de sève de l'art bourguignon, les doctrines italiennes qu'elle avait pris soin de tempérer et de rajeunir; et elle assura ainsi à la France une ère de splendeur qui devait bientôt rivaliser avec l'éclat lui-même de l'école d'Italie.

En résumé, avant d'arriver à l'épanouissement final que, jusqu'à présent, on avait voulu uniquement examiner, le grand mouvement de l'esprit humain dont j'ai, au point de vue de l'art, esquissé devant vous les phases successives, provient de trois sources principales, et peut se subdiviser en trois grandes périodes.

La première période est celle dont les Valois nous ont donné le spectacle, quand ils sont parvenus à créer à Paris le type par excellence de la cour féodale du XIVe siècle, et qu'ils ont préparé, à l'aide d'éléments empruntés à l'art du nord et raffinés par des mains françaises, l'éclosion d'une première Renaissance, qui malheureusement n'a pu aboutir.

La deuxième période est celle de l'art bourguignon, c'est-à-dire d'un art spécial, d'origine également flamande, qui se forma et se développa plus particulièrement en Bourgogne à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe, et qui, à partir des soixante dernières années du XVe siècle, se répandit sur toute la surface de la France et même au delà de ses limites.

Enfin la troisième période, ou, si on veut, la troisième source, est celle de l'art italien, qui, né hors de France à la même époque que l'art bourguignon, mais non peut-être sans quelques premières influences franco-

flamandes, fut d'abord lentement et comme furtivement introduit dans notre pays, puis ensuite volontairement et bruyamment importé par nos rois, à la fin du xve siècle, quand le milieu français était encore profondément imprégné de l'art bourguignon.

C'est du mélange des arts de ces deux dernières périodes, c'est-à-dire du mélange de l'art bourguignon et de l'art italien, amendés tous les deux par les qualités d'éclectisme qui sont le fond du tempérament moral du centre de la France, c'est, je le répète, du mélange de ces deux arts qu'est sorti chez nous le style de l'école de la Loire. Or, ce style devait fonder définitivement sur notre sol, aux dernières heures du xve siècle, l'école proprement dite de la Renaissance.

IV.

Permettez-moi maintenant, Messieurs, de vous entretenir de la méthode qui sera suivie dans nos entretiens.

C'est ordinairement la coutume des érudits d'étudier tout d'abord l'histoire de l'art dans les livres, dans les documents et dans la biographie des artistes. Il résulte de cette méthode qu'on reproduit presque toujours sans contrôle les allégations de ses prédécesseurs, que la liste des œuvres de chaque maître reste stationnaire et s'augmente seulement des lentes découvertes des compulseurs d'archives guidés par le hasard, tandis que la critique se trouve réduite à n'avoir bien souvent pour base que des traditions. Nous croyons, au contraire, qu'il convient,

avant tout, d'étudier les artistes dans leurs œuvres, abstraction faite des documents, et qu'il est tout aussi utile et beaucoup plus pratique de remonter de l'œuvre à l'auteur que de descendre de l'auteur à l'œuvre. Je proposerai donc souvent de grouper tout de suite les monuments que nous rencontrerons, de les classer provisoirement par séries, par écoles, par maîtres anonymes, sans nous préoccuper outre mesure des noms de ceux qui les ont produits. Nous ne nous adresserons que subsidiairement aux documents d'histoire pure.

L'archéologie a fait, de notre temps, assez de progrès, et est devenue une science assez sûre d'elle-même pour qu'elle n'ait plus besoin de la constante tutelle de l'histoire. « Non seulement, » a dit récemment dans la *Gazette des Beaux-Arts* un écrivain autorisé [1], « non seulement on peut, mais on doit discuter, juger et avoir raison, par des appréciations de critique et de goût, qui ont, par elles-mêmes, une valeur et une solidité réelles, alors même qu'elles ne sont pas accompagnées de preuves documentaires. »

Je n'emploierai donc pas mon temps ici à raconter en détail des biographies ; je ne m'attarderai pas davantage dans de longues recherches d'archives ni dans de minutieuses enquêtes sur les noms, les familles, les adresses et les domiciles des artistes d'autrefois. C'est aux œuvres que nous nous attaquerons tout d'abord ; quand nous les aurons analysées, discutées et classées, nous ne

1 M. Anatole DE MONTAIGLON, *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XII, p. 401.

refuserons pas de vous parler de leurs auteurs, ni de vous communiquer quelquefois les commentaires historiques et esthétiques qu'elles ont fait naître. Mais, je le répète, toutes nos théories auront exclusivement pour base l'examen des œuvres d'art. Pour résumer, en un mot, notre système d'enseignement, nous emprunterons à la plus haute personnalité de l'art de la Renaissance, à Léonard de Vinci, la méthode formulée par lui et qui devait fonder la science moderne. Nous aussi nous serons disciples de l'expérience.

Mon but, d'ailleurs, n'est pas de développer les éléments d'une sorte de précis esthétique et historique que des élèves seraient appelés à apprendre par cœur sans être en état d'en appliquer la théorie. Mon ambition est beaucoup plus haute. Je veux, à l'aide d'une analyse poussée aussi loin que possible, faire pénétrer mes auditeurs dans l'âme des grandes époques de l'art. Je désire jeter dans leur esprit, non pas des semences stériles comme des suites de noms, de dates et de textes — formules en quelque sorte algébriques et sans utilité pratique — mais au contraire de fécondes observations tirées sous leurs yeux des monuments examinés et commentés. C'est-à-dire que l'enseignement sera ici terre à terre, pratique, et se fera la plupart du temps d'après nature, en face des originaux, à l'aide de moulages, de photographies, et le plus souvent qu'on pourra dans les salles du Louvre et du Trocadéro. Là, comme dans un amphithéâtre de chirurgie ou dans une clinique d'hôpital, nous irons de sujet en sujet, demandant à l'analyse esthétique et à l'observation scientifique des

symptômes de nous livrer le secret de la vie, de nous révéler le caractère et le diagnostic de l'art de chaque âge, de chaque période. de chaque maître. Nous ferons, en passant, de l'anatomie historique, c'est-à-dire que nous constaterons comment, à certaines époques, la figure humaine était comprise par les artistes, comment ils dessinaient et traitaient par exemple les yeux, les mains, les cheveux, etc., etc. A l'image de ce qu'on fait en littérature, nous étudierons la langue pittoresque des maîtres, et nous composerons au besoin des répertoires de leurs expressions favorites et coutumières.

A l'aide de cette méthode et en dehors de l'enseignement historique général qui en résultera, j'espère parvenir à former des critiques capables de dater, à première vue, un monument. En tout cas, je m'efforcerai de développer en eux l'esprit d'examen, l'appréciation réfléchie de tout caractère d'art, et l'habitude de replacer mentalement dans le milieu historique dont elle est sortie toute œuvre d'art que l'on rencontre.

Deux mots maintenant en finissant, deux mots que j'adresse plus particulièrement aux jeunes gens qui, inscrits à ce cours, le suivront conformément aux obligations stipulées par le règlement de l'Ecole du Louvre.

Je ne suis pas un sceptique, Messieurs, et c'est avec l'émotion la plus réelle et la plus profonde que j'aborde les devoirs nouveaux qui me sont imposés. Des rapports de paternité et de filiation intellectuelles vont naître entre nous. Une sorte de contrat naturel va se former. Je ne faillirai pas aux engagements qui en découleront.

Je vous livrerai tout entier, sans réticence aucune, le résultat de mes investigations. Je ne déroberai rien au patrimoine commun de la famille. L'enseignement de votre maître sera, comme on dit aujourd'hui, intégral. En revanche, je vous demande, à titre de réciprocité, je réclame de vous affection, complaisance, indulgence, quasi filiales, concours constant et dévouement absolu.

Ce n'est pas sans hésitation que je suis monté dans cette chaire. Ne vous servez jamais contre moi des enseignements que je vous y aurai donnés. Il n'y a rien aujourd'hui d'écrit sur l'ensemble de la sculpture française. Si j'arrive, comme je l'espère, à vous faire aller plus loin que moi, je vous prie de pas l'oublier. Pour que la science progresse, il faut que le maître ait le courage d'enseigner tout ce qu'il sait, y compris l'art de se faire surpasser; mais pour cela, il ne faut pas que ce pauvre maître ait à se méfier de son auditoire. C'est là, je l'avoue, le défaut de l'enseignement français, qui manque quelquefois de confiance et d'abandon. Le professeur, s'il est égoïste et prudent, cherchera à briller plutôt qu'à instruire, et ne craindra rien tant que de se créer des rivaux en se préparant des concurrents et des successeurs possibles. Le maître d'escrime est souvent, n'est-il pas vrai, obligé — pour réserver ses droits de défense — de ne pas enseigner à ses élèves toutes ses bottes secrètes. Eh bien ! Messieurs, je n'imiterai pas le maître d'escrime, certain de n'avoir jamais en vous que des amis.

Je ne garderai rien par-devers moi. Je vais pratiquer avec vous les pures théories d'une sorte de communisme

scientifique. Je vous prends tous désormais pour collaborateurs. Nous travaillerons ensemble ici. Vous irez propageant mes opinions, les améliorant, les complétant. Je ne veux plus faire de livres qu'avec vous et pour vous, ou plutôt vous allez devenir pour moi les livres vivants auxquels je confierai l'honneur de mon nom et l'avenir de ma doctrine.



BESANÇON. — IMP. PAUL JACQUIN.


FA5178.3
Les origines de la renaissance en F
Fine Arts Library
3 2044 033 834 581